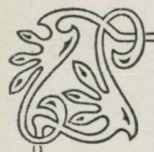
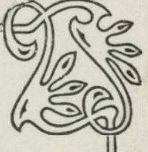




GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

IVe SYMPHONIE

en SI BÉMOL (Op. 60)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827*)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS





AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette Nevers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



IVe SYMPHONIE (si bémol)

(Op. 60)

de Ludwig VAN BEETHOVEN

(Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827).

La quatrième symphonie est dédiée au comte d'Oppersdorf ; elle fut écrite par Beethoven pendant une courte période de bonheur en 1806, sans préparation, tout d'un trait. Cette œuvre naquit spontanément pendant que Beethoven était occupé à composer sa symphonie en *ut mineur*, qui devait suivre immédiatement la symphonie Héroïque. Quoique les deux premières parties de la cinquième symphonie fussent déjà prêtes, Beethoven tout à coup interrompit cette œuvre pour faire « jaillir de son grand cœur en fête l'éclatante symphonie en *si bémol* dont l'Adagio céleste est le cantique de l'amour heureux. » (C. Bellaigue). En effet, Beethoven était heureux alors. Il venait de se fiancer en secret avec la comtesse Thérèse, la sœur de son ami le comte Franz de Brunswick, et il exultait de bonheur. Il suffit de parcourir les trois fameuses lettres adressées à son « immortelle bien-aimée » pour se rendre compte de son amour passionné et de son infinie tendresse.

Il est donc très naturel que cette œuvre joyeuse, tendre, toute de félicité et d'amour ait été inspirée par son « immortelle bien-aimée » et que l'auteur y ait donné sa pleine mesure.

Cependant on discute fort à propos de trois lettres d'amour trouvées au fond d'un vieux secrétaire après la mort de Beethoven. Les biographes ne sont pas encore d'accord sur la question de savoir qui est la personne à laquelle elles furent adressées. On a trouvé sur ces lettres une inscription « à l'immortelle bien aimée » et la date des 6 et 7 juillet, mais sans indication d'année et sans nom. Quelques biographes, entre autres Schindler, supposent que cette femme était la belle Giulietta Guicciardi ; les

autres affirment que c'était Thérèse de Brunswick. M. Alexandre Thayer en Amérique, Mme La Mara en Allemagne ont entrepris de démontrer que ces lettres étaient bien adressées à la comtesse Thérèse et la brochure de Mariane Tenger intitulée « L'immortelle bien-aimée » de Beethoven, citée par M. C. Bellaigue, renforce leur argumentation. Mais le dernier témoignage recueilli par M. Recouly (*Temps*, 16 mai 1909), de la bouche même de Mme Gérando, petite nièce de Thérèse, « dépositaire de la plupart des papiers et lettres de la comtesse », et, par conséquent, bien placée pour pouvoir se prononcer, conteste absolument cette affirmation « Dans la correspondance, dit Mme Gérando, dans les papiers de Thérèse que je possède, il ne tient aucune place ou presque ; vous voyez (et c'est M. de Wyzewa lui-même, dans un intéressant article de la *Revue des Deux-Mondes*, où il rend compte d'un livre de La Mara sur cette question, qui très honnêtement le reconnaît), que le grand musicien n'est pas nommé davantage dans les Mémoires que vient de publier La Mara. Alors sur quoi donc se basent certains biographes pour combiner cette intrigue d'amour qui n'a laissé aucune trace ? J'admire la fertilité de leur imagination ; mais ce qu'ils nous racontent là, c'est du pur roman ». Du reste, Mme La Mara, mise au courant des recherches de Mme Gérando, lui écrivit : « Malheureusement vous avez raison. La preuve absolue et irréfutable des amours de Thérèse et de Beethoven, jusqu'à présent, malgré tous les efforts que j'ai faits, je ne la possède pas ». La question reste donc pendante, et il est possible que l'inspiratrice de la quatrième symphonie ne soit pas Thérèse.

D'après Wasielewsky, voici l'origine de la quatrième symphonie. « A peu près à la même époque (l'époque où il composait la cinquième), Beethoven dut être prié par Oppersdorf de composer pour lui une symphonie moyennant 350 florins d'honoraires. Beethoven accepta la proposition et projeta d'offrir au comte la symphonie en *ut mineur*. Mais il se décida finalement à dédier celle-ci, ainsi que la Pastorale, à Lobkowitz et Rasoumowski » ; il prévint le comte qu'il lui composerait une autre symphonie : ce fut celle en *si bémol*.

La première exécution de la quatrième symphonie eut lieu au mois de Mars 1807, dans un concert organisé par souscription en faveur du compositeur. Sur le programme figuraient en même temps les symphonies en *ut*, en *ré* et en *mi bémol*. Quatre symphonies à la même séance ! Oserait-on le faire aujourd'hui avec notre public moderne ?

Schindler dit que cette symphonie en *si bémol* produisit une excellente impression et la presse musicale, excepté Weber, qui ne comprenait pas souvent la musique de Beethoven, la salua à l'unanimité sans réticence.

Le manuscrit de la quatrième symphonie ainsi que celui de la cinquième et de la septième, appartiennent à la famille Mendelssohn.

« La quatrième symphonie écrite cette année (1806), dit R. Rolland, est une pure fleur, qui garde le parfum de ces jours les plus calmes de sa vie. On y a justement remarqué la préoccupation de Beethoven, alors, de concilier autant que possible son génie avec ce qui était généralement connu et aimé dans les formes transmises par ses prédécesseurs (Nohl). Le même esprit conciliant, issu de l'amour, agissait sur ses manières et sur sa façon de vivre Ignaz von Seyfried et Grillparzer disent qu'il est plein d'entrain, vif, joyeux, spirituel, courtois dans le monde, patient avec les importuns, vêtu de façon recherchée. Beethoven veut plaire et il sait qu'il plaît. Le lion est amoureux; il rentre ses griffes. Mais on sent sous les jeux, sous les fantaisies et la tendresse même de la symphonie en *si bémol*, la redoutable force, l'humeur capricieuse, les boutades colériques. Cette paix profonde ne devait pas durer ; mais l'influence bienfaisante de l'amour se prolongea jusqu'en 1810. Beethoven lui dût sans doute la maîtrise de soi, qui fit alors produire à son génie ses fruits les plus parfaits, cette tragédie classique : la symphonie en *ut mineur*, et le divin rêve d'un jour d'été : la Symphonie pastorale (1808), l'Appassionata, inspirée par la *Tempête* de Shakespeare, et qu'il regardait lui-même comme la plus puissante de ses sonates » (1807).

Le caractère de la quatrième symphonie présente un violent contraste avec celui de la troisième et de la cinquième. Autant la quatrième est joyeuse et spontanée, autant la symphonie qui la précède et celle qui la suit sont sérieuses, profondes et élevées. M. Grove croit que ce changement de style n'est qu'une manifestation de l'instinct artistique de Beethoven qui l'a préservé d'une faute esthétique : faire succéder trois compositions également sérieuses et profondes. Certainement il y avait des considérations personnelles qui ont rendu impossible un autre style que celui-ci. Mais on doit admettre que Beethoven a voulu éviter la monotonie dans ses œuvres et, désireux de peindre dans ses symphonies la vie complète telle qu'elle est, il a fait alterner la douleur humaine et le bonheur, la grâce, la gaieté et l'humour. C'est ainsi que nous avons la 2e, la 4e, la 6e et la 8e symphonies, pleines de vie et d'agrément, placées entre les symphonies 3, 5, 7 et 9 qui inspirent des émotions sérieuses et plus austères.

L'intérêt principal de la 4e symphonie se concentre sur sa deuxième partie, sur l'Adagio qui, par sa mélodie calme, douce et tendre, transporte notre âme en des rêves d'amour et de bonheur éternels. Beethoven semble exprimer les mêmes sentiments que dans ses lettres à « l'immortelle bien-aimée ». — « Ah ! où je suis, tu es aussi avec moi... Je t'aime, comme tu m'aimes, mais bien plus fort... Ton amour m'a fait à la fois le plus heureux et le plus malheureux des hommes... Aujourd'hui, hier, quelle ardente aspiration, que des larmes vers toi ! Toi, toi, ma vie, mon tout ! »

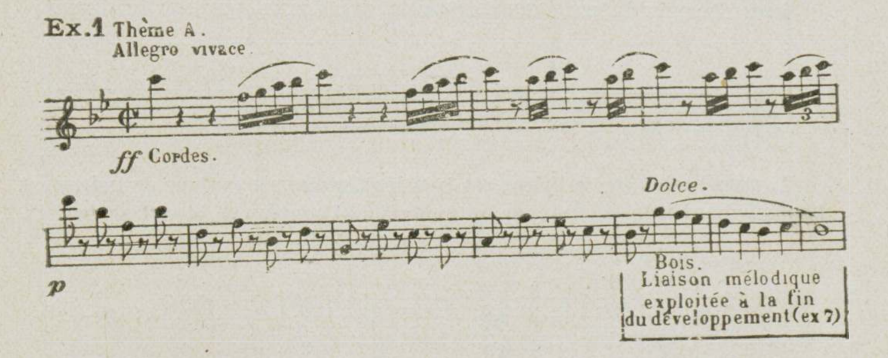
« Que cet Adagio soit précisément un hymne d'amour, dit C. Bellaigue, cela nous ne le savons que par la connaissance historique des conjectures et des faits. La musique seule ne nous révèle qu'un sentiment ou un état d'âme plus général : le bonheur. Elle témoigne que Beethoven alors était heureux. Heureux comme un Beethoven peut l'être : d'une félicité supérieure, d'une béatitude à la fois passionnée et sereine ; heureux par son désir sans mesure, démesurément satisfait, heureux de toute son âme insatiable et cette fois pourtant rassasiée ».

1re Partie. — **Adagio.** — **Allegro vivace** en *si bémol majeur.*

Composition de l'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 2 trompettes, 1 paire de timbales et quatuor à cordes.

L'*Adagio* qui sert d'introduction à l'Allegro vivace en est aussi la préparation tonale et rythmique.

L'*Allegro vivace* « est presque entièrement consacré à la joie. Le motif (thème A, ex. 1) en notes détachées par lequel il débute n'est qu'un canevas sur lequel l'auteur brode ensuite d'autres mélodies plus réelles qui rendent aussi accessoire l'idée en apparence principale du commencement. Cet artifice, bien que fécond en résultats curieux et intéressants, avait déjà été employé par Mozart et Haydn avec un bonheur égal. » (Berlioz).



Après son exposition, ce thème est relié au thème B par un élément transitoire en syncopes (ex. 2).



(Cet élément sert aussi de conclusion à la fin de la 1e partie de l'Allegro, avant la reprise).

Modulation en *fa majeur* et entrée du thème B.

Ex.3 Thème B.
Cordes.
Hautbois.
p
p
Basson.
Cordes

La conclusion de ce thème est très inattendue : le rythme de noires est brusquement interrompu par un mouvement continu en blanches (ex. 4).



Un deuxième élément du thème B (très apparenté au premier) survient en forme de canon (ex. 5), le basson répondant à la clarinette.





Cet élément se complète du rythme syncopé déjà entendu (ex. 2) qui achève (en *fa majeur*), la 1re partie de l'Allegro. — Reprise.

Le développement qui suit est exclusivement consacré au thème A. Il débute par une période préparatoire bâtie sur les premières notes de ce thème Modulations de *fa* en *la majeur* et en *ré majeur*. Dans ce dernier ton seulement commence réellement le développement avec le thème A, tout entier, aux flûtes, puis aux bassons, surmonté d'une courte mélodie formant contre-sujet.



Modulations en *sol mineur*, *mi bémol majeur*, *ut majeur*, *fa mineur*, *fa dièze mineur* et *si mineur* (ex. 7).



Le développement prend fin peu après, d'une manière très personnelle à Beethoven (1), consistant à faire entendre l'accord parfait de tonique de *si bémol* avant la rentrée du thème qui doit avoir lieu en *si bémol* également (ex. 8). Cette anticipation est très belle et très forte.

(1) Ce procédé a été depuis repris avec un rare bonheur par des musiciens modernes. Citons, notamment : Saint-Saëns, C. Franck (*Final pour orgue*).

Ex. 8



Cette pédale de tonique (*si bémol*) dure une vingtaine de mesures pendant lesquelles les premières notes du thème A sont ébauchées par les cordes (ex. 8) en crescendo. Soudain, l'orchestre entier retentit *ff* sur le même accord (*si bémol*) qu'il continue encore trois mesures durant, et le thème rentre enfin en *si bémol*. C'est la fin du développement et le commencement de la 3e partie de l'Allegro. Cette dernière est semblable à la première, sauf que le thème B et son deuxième élément y reparaissent en *si bémol* (ton initial) au lieu de *fa*. On y retrouve aussi l'élément syncopé (ex. 2). Le tout est complété par une courte coda qui termine le morceau.

2e Partie. – **Adagio** en *mi bémol majeur*.

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

L'Adagio « échappe à l'analyse... », dit Berlioz. « C'est tellement pur de formes, l'expression de la mélodie est si angélique et d'une si irrésistible tendresse, que l'art prodigieux de la mise en œuvre disparaît complètement. On est saisi dès les premières mesures d'une émotion qui, à la fin, devient accablante par son intensité ; et ce n'est que chez l'un des géants de la poésie que nous pouvons trouver un point de comparaison à cette page sublime du géant de la musique. Rien, en effet, ne ressemble davantage à l'impression produite par cet Adagio, que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca da Rimini dans la *Divina Comedia*, dont Virgile ne peut entendre le récit *sans pleurer à sanglots*, et qui, au dernier vers, fait *tomber* Dante, *comme tombe un corps mort*. Ce morceau semble avoir été soupiré par l'archange Michel, un jour où, saisi d'un accès de mélancolie, il contemplait les mondes, debout sur le seuil de l'empyrée ».



Cette première phrase, exposée aux cordes, est ensuite reprise par les bois, soutenus par les cordes et les cors. Un deuxième élément (ex. 10), vient ensuite.



Cet élément module en *si bémol* — entrée du thème B (ex. 11).



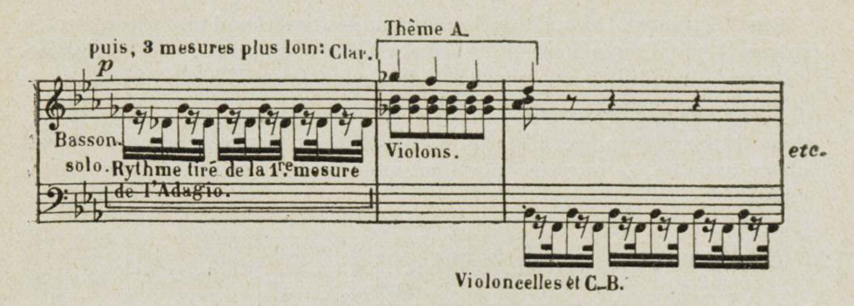
Quelques mesures plus loin, retour en *mi bémol* du thème principal délicieusement varié (aux violons). Puis, brusquement, l'orchestre reprend *ff* en *mineur*, les trois premières notes du thème en un mouvement descendant, douloureusement expressif (ex. 12).



A cette descente succède un épisode (ex. 13) extrêmement délicat et ingénieux. Les différents rythmes du début de l'Adagio y alternent avec des fragments du thème A.







Le thème A est ensuite repris en *mi bémol*, aux flûtes et clarinettes, accompagnées par l'ensemble de l'orchestre. Il est suivi de son deuxième élément (ex. 10) et du thème B en *mi bémol* (ton initial). Courte coda et conclusion.

3e Partie. — **Scherzo** *en si bémol.*

(Allegro vivace).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

« Ce Scherzo consiste presque entièrement en phrases rythmées à deux temps, forcées d'entrer dans les combinaisons de la mesure à trois. Ce moyen, dont Beethoven a usé fréquemment, donne beaucoup de nerf au style ; les désinences mélodiques deviennent par là plus piquantes, plus inattendues ; et d'ailleurs les rythmes à contre-temps ont en eux-mêmes un charme très réel, quoique difficile à expliquer.

On éprouve du plaisir à voir la mesure ainsi broyée se retrouver entière à la fin de chaque période et le sens du discours musical, quelque temps suspendu, arriver cependant à une conclusion satisfaisante, à une solution complète. » (Berlioz).



Les 20 mesures d'exposition de ce thème sont suivies d'une période sur le même thème. Commencée en *ré bémol majeur*, cette période — très modulante — conduit à une reprise *ff* du thème (en *si bémol*), qui achève la 1re partie du Scherzo.

Le thème du trio (ex. 15), confié aux groupes des bois, est d'une fraîcheur exquise. Le mouvement en est moins vif que celui du thème principal.

Ex. 15



Après le trio, reprise de la 1re partie du Scherzo. Puis, retour du trio, nouvelle reprise de la 1re partie et fin.

4e Partie. — **Final** en *si bémol majeur*.

(Allegro ma non troppo).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

« Le Final, gai et sémillant, rentre dans les formes rythmiques ordinaires ; il consiste en un cliquetis de notes scintillantes, en un babillage continuel, entrecoupé cependant de quelques accords rauques et sauvages, où les boutades colériques, que nous avons eu déjà l'occasion de signaler chez Beethoven, se manifestent encore ». (Berlioz).

Le thème principal (A) du Final se subdivise en deux éléments très différents, l'un purement rythmique (ex. 16), l'autre essentiellement mélodique (ex. 16 *bis*).



Ces deux éléments, soudés l'un à l'autre, constituent l'ensemble du *thème principal* (A).

Un troisième élément (ex. 17), qui succède à ces deux premiers, sert de pont entre le *thème principal* (A) et le thème B (ex. 18) qui entre ensuite en *fa majeur*.



Après l'exposition de ce thème, rappels du thème A (ex. 19).



Ces rappels se multiplient jusqu'à la fin de la 1re partie du morceau. Reprise de toute la 1re partie.

Ce développement, dont l'allure rappelle beaucoup le style de la toccata, est tout d'abord consacré au 1er élément du thème A (ex. 16), dont il exploite la formule en gravissant, degré par degré (ex. 20), les tonalités qui séparent *fa majeur* de *mi mineur*.

Ex. 20



Le deuxième élément (ex. 16*bis*) intervient ensuite en *sol majeur*, mais pas longuement, car le 1er élément revient et occupe à lui seul tout le reste du développement. Quand ce développement est fini, le thème A (1er élément), fait sa rentrée en *si bémol*. Cette fois le 2e élément du thème A ne fait pas suite au premier ; l'élément de transition (ex. 17) le remplace et provoque le retour du thème B (ex. 18) en *si bémol* (ton initial).

Les épisodes qui suivent sont semblables à ceux qui, dans la 1re partie du morceau, font suite au thème B. Ils sont augmentés ici de la marche ascendante signalée dans le développement (ex. 20).

Après un point d'orgue, la conclusion commence. Elle a tout d'abord pour objet le 1er et le 2e élément du thème A superposés (ex. 21).

Ex. 21



Un *tutti* d'orchestre entrecoupé de silences et suivi d'un rappel du thème A dans un mouvement dédoublé (ex. 22).

Ex. 22.



Ce thème ainsi ralenti hésite, semble chercher sa véritable route..., puis soudain, il s'élance dans son mouvement primitif et achève avec une irrésistible *furia* le Final de cette admirable symphonie, débordante de vie et de jeunesse ! » (Berlioz).

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re. Symphonie en ut majeur (op. 21).

2e Symphonie en ré majeur (op. 36).

3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).

4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).

5e Symphonie en ut mineur (op. 67).

6e Symphonie en fa majeur (op. 68).

7e Symphonie en la majeur (op. 92).

8e Symphonie en fa majeur (op. 93).

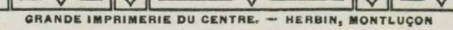
9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20, rue du Dragon

PARIS



GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE. — HERBIN, MONTLUÇON